

## Archäologie trifft Kunstgeschichte: „The agrafe forger“<sup>1</sup>

Gerald Volker Grimm

Reproduzierbarkeit der Ergebnisse ist eines der wesentlichen Grundlagen wissenschaftlichen Arbeitens. Im Fall der historischen Wissenschaften sind es vor allem die Fragen nach der Herkunft, dem Alter, der Typologie bzw. des Stils und damit verbunden der Authentizität von Objekten, auf denen alle weiteren Schlussfolgerungen aufbauen und die damit die Belastbarkeit des Aussagegehalts aller davon abgeleiteten Thesen begrenzen.

Reproduzierbar werden archäologische Ergebnisse etwa, wenn regelhaft Fundvergesellschaftungen bestimmter Typen aus archäologischen Kontexten konstatiert werden. Dies ist die Aufgabe von Metaanalysen, wie sie Andreas Heege mehrfach vorbildlich vorgelegt hat (Heege 1995; Heege 2007; Heege 2009). Hierbei hat er auch Pionierarbeit geleistet, wenn es darum ging, Gegenstände einzubeziehen, die bislang nicht im Fokus der wissenschaftlichen Betrachtung gestanden haben, sei es, dass sie zu „banal“ schienen oder den Vorlieben der Forscher zufolge zu jung waren (vgl. z.B. Heege 2010; Heege 2013). Das ehemals Gewöhnliche ist bisweilen weit schwieriger ins Bewusstsein zurückzurufen als das Exceptionelle, das sich beständigen Interesses erfreut. Wir wissen, dass es dem hier Gefeierten keinesfalls am Verständnis für Meisterwerke mangelte. Für seine Leistungen auf diesem Gebiet gebührt Andreas Heege gerade darum unser aller Dank!

Im Folgenden geht es vordergründig doch wieder einmal um Kunstwerke, also Luxusgüter (Elfenbeine), allerdings über den Umweg ihrer Ableitungen in der immer noch hochwertigen Kunstkeramik. Eine kleine Rechtfertigung habe ich jedoch: Der Jubilar hat den anhand von einfacheren Gebrauchskeramiken datierten stratifizierten archäologischen Befund, einen Brennofen, in seine grundlegende Arbeit über die Töpferöfen integriert (Heege 2007, 102). Es ist also wieder das einst Übliche, das hilft, exzeptionelle Werke einzuordnen.

### Agrafe-Forger

Vor annähernd 50 Jahren veröffentlichte Jaap Leeuwenberg (1969) einen Artikel, in dem mit einem Mal über 75 Elfenbeinschnitzereien zu Fälschungen des späten 18. und des frühen 19. Jahrhunderts erklärt wurden, darunter einige, die zuvor als Musterbeispiele und Hauptwerke der spätgotischen Elfenbeinkunst

---

*Zitation/cite as: G. V. Grimm, Archäologie trifft Kunstgeschichte: „The agrafe forger“. In: C. Rinne/J. Reinhard/E. Roth Heege/S. Teuber (Hrsg.), Vom Bodenfund zum Buch – Archäologie durch die Zeiten – Festschrift für Andreas Heege. Sonderband Historische Archäologie 2017 (Onlineversion), 451–476 <doi.10.18440/ha.2017.127>*

---

<sup>1</sup> Ich möchte mich herzlich bei Drs. Eric Verhelst, Firma Raap, Zutphen, Dr. Gunnar Möller, Stadtarchäologie Stralsund und Dr. Heiko Schäfer, Amt für Bodendenkmalpflege, Stralsund für die Bereitstellung von Funden, Hintergrundinformationen zu den Fundumständen, Abbildungen und die gewährte Publikationserlaubnis bedanken. Tünde Kaszab-Olschewski, Köln sei für Hinweise zu der Dissertation des Jubilars gedankt.

Abb. 1. Agrafe-Forger (zugeschrieben):  
Apostelgruppe von einer Gefangen-  
nahme Christi (nach: Leeuwenberg  
1969, 112–114, Abb. 3).



galten (Abb. 1).<sup>2</sup> Folgende Kriterien meinte Leeuwenberg als Kennzeichen des Agrafe-Forgers identifiziert zu haben: Einige Figuren tragen eine Agraffe/Fibel, was bei keinem echten mittelalterlichen Elfenbein vorkomme.<sup>3</sup> Dies war für Leeuwenberg das entscheidende Kriterium, dass er den Fälscher, dessen Werk er verfolgte, nach diesem Kriterium benannte. Wie unten gezeigt, ist die Hypothese zumindest in der von Leeuwenberg postulierten Ausschließlichkeit allerdings bereits widerlegt. Weiterhin argumentierte Leeuwenberg, dass es niemals skulptierte Nimben in Elfenbeinen gäbe (Leeuwenberg 1969, 120, 121), was aber mittlerweile ebenfalls widerlegt worden ist.<sup>4</sup> Die selbstsichere, essentiell moderne Mimik mit Expression (Leeuwenberg 1969, 113, 114, 120) kommt ebenfalls auch auf Werken anderer Gattungen ab der Zeit um 1400 vor (vgl. Dückers/Roeloffs, 161 Nr. 27): Tiefe Augen und tief geschnittenes Haar, kurios flache Hände, sowie Pseudo-14.-Jahrhundert-Kostüme wie geringelte Enden und Schultern der Tuniken (u.a. mit Schulterklappen) wären bei Soldaten charakteristisch (Leeuwenberg 1969, 113–114. Vgl. dazu: Dückers/Roeloffs 2005, 102–103, 185, Kemperdick/Lammertse 2012, 74, Abb. 8). Die Risen seien zu straff (Leeuwenberg 1969, 118, 122), was so jedoch auch auf sicher originalen Werken aus der Epoche zu sehen ist (Kemperdick/Lammertse 2012, 288 Nr. 80, 289, 235 Nr. 38, 246 f. Nr. 62).

Selbst Dinge wie ein mit Friedensband umwickeltes Schwert (Leeuwenberg 1969, 114, Abb. 5), ein Streitkolben (Leeuwenberg 1969, 114), wie er auch bei den Gebrüdern Limbourg vorkommt (Dücker/Roeloffs 2005, 376–377, Nr. 104), oder ein Turban (Leeuwenberg 1969, 118, Abb. 2, 25), sollen den Fälscher offenbaren. Dies sind allerdings Dinge, die an sich in der Zeit normal oder zumindest bekannt waren und per se keine Anachronismen darstellen. Gleiches gilt für die monierte Augenform, den stämmigen Hals, die Tragweise des Mantels und die

2 Leeuwenberg 1969, 112–114, Abb. 3; Krohm 1999, 14–15; [http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/46898B68\\_18e023d7.html](http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/46898B68_18e023d7.html); Zu Fälschungen bei Elfenbeinen vgl. auch Mariaux 1996.

3 Leeuwenberg 1969, 120, siehe auch *ibid.*, 114, 116, 129, 130. Warum dann etwa in verwandten Gebieten der spätmittelalterlichen Plastik wie etwa Pfeifentouren sehr wohl Fibeln vorkommen, erklärt Leeuwenberg nicht. Vgl. etwa Grimm 2016, 19, Abb. 15 rechts, 57, Abb. 15 2. v. l., 127–143, Nr. 3, 234–236, Nr. 7.

4 Vgl. Kemperdick/Lammertse, 20 Abb. 7, 24 Nr. 1 ff., 75; [http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/F68F-6C5D\\_c9bc7415.html](http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/F68F-6C5D_c9bc7415.html).

großen Knie, die Leeuwenberg zufolge den Fälscher zeigen würden (Leeuwenberg 1969, 120–121, Abb. 13, 18, 19). Sie finden aber ihre Entsprechungen unter anderem in einer der bedeutendsten Kleinplastik des Internationalen Stils, dem Goldenen Rössl (vgl. etwa Dückers/Roeloffs 2005, 164, 274 Nr. 35, 310 Nr. 57). In der Folgezeit wurden einige Elfenbeine wieder als spätgotische Originale anerkannt, was teils durch Radiokarbondatierungen bestätigt wurde.<sup>5</sup> Dies gilt auch für eine Madonna, die eine Mantelschließe (Fibel, Agraffe) trägt<sup>6</sup> und eine Apostelgruppe, deren Zentralfigur eine noch weitgehend erhaltene Agraffe hat<sup>7</sup>, was wie erwähnt für Leeuwenberg das zentrale Fälschkriterium war (Leeuwenberg 1969, 120, 114, 116, 129, 130).

Dies besagt aber gerade nicht, dass es sich bei den genannten Werken ausschließlich um Originale handelt. Das Problem besteht eher darin, dass der Agraffe-Forgere wahrscheinlich intensive Kenntnisse als Restaurator erwerben konnte (Leeuwenberg 1969, 129) und zusätzlich in seinem Stil von ihm überarbeitete Originale überprägte (Williamson/Davies 2014, 128, P. Williamson). In einigen Fällen, darunter auch bei einigen vormals prominenten, schlossen sich die Sammlungen der Meinung Leeuwenbergs an.<sup>8</sup>

Als Beispiel dafür, dass nicht alle dem Agraffe-Forgere zugeschriebenen Werke doch mittelalterlich sind, kann auch das von Dalton ins späte 14. Jahrhundert datierte und der französischen Schule zugeschriebene Elfenbeintäfelchen angeführt werden. Es gelangte 1855 mit dem Nachlass Ralph Bernal (1783–1854) in das British Museum (Abb. 2; Dalton 1909, 106–107, Nr. 309). Leeuwenberg (1969, 129, 136–137) schrieb das Bildwerk seinem Fälscher zu und gruppierte eine Reihe ähnlicher Werke darum. Dieser Einschätzung schloss sich das British Museum in Bezug auf das Täfelchen an.<sup>9</sup> Im linken Bildfeld sind die heiligen Ludwig, Dionysius, Agnes und Margarethe in lockerer Reihung unter fünf spitzwinkligen Dreiecksgiebeln dargestellt. Rechts ist dagegen eine szenische Darstellung mit dem Drachenkampf des hl. Georg verbildlicht, wobei die Königstochter bereits die Schlinge in der Hand hält, mit der der Drache dann in die Stadt geführt werden soll. König und Königin blicken von den Zinnen auf das Geschehen herab.

Bei der Darstellung fallen einige Ungereimtheiten auf: Besonders die rechte Seite erschien bereits Dalton (1909, 107) verdächtig, da der hl. Georg schwach und die Gesichter charakterlos sind. Weiterhin trägt der Ritter eine überaus spitze Beckenhaube, die vielleicht noch als übersteigerte Form durchgehen könnte. Gänzlich absurd ist aber das Klappvisier, das aufgrund des Scharniers nur waag-

5 Williamson/Davies 2014, 61, 128, P. Williamson, 877; Little 2014, 22; [http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/6167dfc9\\_eaaa4533.html](http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/6167dfc9_eaaa4533.html); [http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/A4CF1792\\_51b7afdc.html](http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/A4CF1792_51b7afdc.html); [http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/7CAE2E44\\_42ad2196.html](http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/7CAE2E44_42ad2196.html); [http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/634C0B3A\\_d7349794.html](http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/634C0B3A_d7349794.html); [http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/F68F6C5D\\_c9bc7415.html](http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/F68F6C5D_c9bc7415.html).

6 London, Victoria and Albert Museum 204-1867: Die Radiokarbondatierung mit 95,4%er Wahrscheinlichkeit, dass der Elefant zwischen 1285 und 1395 starb, passt gut zu einer Stildatierung um 1370–1400: [http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/6167dfc9\\_eaaa4533.html](http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/6167dfc9_eaaa4533.html).

7 London, Victoria and Albert Museum 211-1867: Die Radiokarbondatierung mit 95,4%er Wahrscheinlichkeit, dass der Elefant zwischen 1298 und 1408 starb, passt gut zu einer Stildatierung um 1350–1400, bzw. in das ausgehende 14. Jahrhundert: [http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/38b68de7\\_6cc90dcd.html](http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/38b68de7_6cc90dcd.html).

8 Vgl. etwa: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin: Krohm 1999, 14–15, Abb. 4–5 (anders als bei gothicivories vermerkt für alle drei und nicht nur die beiden abgebildeten großformatigen Elfenbeingruppen in den Staatlichen Museen zu Berlin). Museo Nazionale del Bargello, Florenz Inv. 153 C: [http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/6E226BCB\\_6338274f.html](http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/6E226BCB_6338274f.html). Kunsthistorisches Museum Wien KK 9967: [http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/E2D5CA52\\_c85e64ba.html](http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/E2D5CA52_c85e64ba.html). Musée du Louvre, Paris ML 159: [http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/5ED100E0\\_996449e0.html](http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/5ED100E0_996449e0.html). Musée de Cluny-Musée national du Moyen Âge Paris Cl. 469a: [http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/966E1FC2\\_dd504253.html](http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/966E1FC2_dd504253.html). The British Museum London 1918,0504.4: Jones 1990, 182, Nr. 190 (Neil Stafford); [http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/A4CF1792\\_51b7afdc.html](http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/A4CF1792_51b7afdc.html); 1856,0623.144: [http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/COFF3F9F\\_98eeb8fb.html](http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/COFF3F9F_98eeb8fb.html); 1885,0804.7: [http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/634C0B3A\\_d7349794.html](http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/634C0B3A_d7349794.html). Walters Art Museum, Baltimore Inv. 71.278: [http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/87E59850\\_ee60577a.html](http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/87E59850_ee60577a.html).

9 [http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/F3112C97\\_d3cc3c21.html](http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/F3112C97_d3cc3c21.html).

Abb. 2. Von Leeuwenberg dem Agrafe-Forger zugeschriebene Fälschung: Elfenäfelchen mit hl. Ludwig, hl. Dionysius, hl. Agnes, hl. Margarethe und Drachenkamp des hl. Georg (British Museum, London. Nach: [http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/F3112C97\\_d3cc3c21.html](http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/F3112C97_d3cc3c21.html)).



recht zu schließen ist (zu drehbaren bzw. Klappvisieren vgl. Capwell 2011, 29). Die Form ist zudem unpassend; es ist nämlich diejenige eines jüngeren doppelkonischen Kinnreffs mit deutlich erkennbaren Atemlöchern, wie es zuerst bei Armets mit Klappvisier aufkam<sup>10</sup>, das nicht die Stirn, sondern wie der Name schon andeutet, Kinn und Hals des Ritters schützen soll. Allerdings wäre der Schutz auch eingeschränkt, da die Konstruktion Schläge anstatt zu deflektieren auf die Stirn lenken würde, was leicht zu stumpfen Traumata führen könnte. Ein Visier fehlt. Das Stück passt also in keiner Weise zu dem Helm.

Unter dem Helm trägt der Ritter eine Kettenhaube, die ungewöhnlich waagrecht am Kinn abschließt und auf dem wattierten Korrazin aufliegt. Auch ist anhand der Darstellung nicht erkennbar, dass derartige, den Hals umschließende Kettenhauben stets unterhalb des Helms, also auf einer tieferen Reliefebene befestigt waren. Darunter kommen die Hüftreifen eines Plattenpanzers aus dem frühen 15. Jahrhundert zutage (Vgl. Gamber 1953, Abb. 62, *Merveilles du Monde*, 1404–1413, Abb. 72, Thomas Swynborne, †1412). Das Prinzip des sanduhrförmigen Harnischhandschuhs ist grob missverstanden (vgl. hierzu: Grönwald o.J.; Krabath 2015, Abb. 3–5). Hier wurden Rüstungsteile, wie sie um 1400 aufkamen<sup>11</sup>, unsinnig miteinander kombiniert.

Dalton (1909, 107) hatte zwar recht mit seiner Aussage, dass die Schildform in der Zeit belegt ist, aber die Tragweise ist nicht nachvollziehbar. Zeitgenössische Darstellungen<sup>12</sup> und reale Stücke<sup>13</sup> belegen, dass derartige Schilde während des Kampfes am Unterarm getragen wurden und die hier dargestellte Tragweise aufgrund der Riemenaufhängungen gar nicht möglich gewesen wäre. In Momenten der Ruhe konnte der Schild allerdings auch an einem Trageriemen schräg über die Schulter getragen werden (Vgl. Gamber, 1953 Abb. 64–65). Ein Trageriemen ist auf dem Elfenbein nirgends zu erkennen. St. Georg hat jedoch den Arm zum Zügel ausgestreckt, so dass der Schild, so wie er dargestellt ist, bestenfalls angeklebt gewesen sein könnte.

Auch die Riemenkonstruktion am Rücken des Pferdes ist bestenfalls originell, die Darstellung des Schwertes inkonsistent. Ebenso fällt auf, dass der Schwert-

10 Vgl. Gamber 1953, Abb. 96 (Pisanello, Medaille auf Pandolfo Malatesta, um 1445), Abb. 107,13 (um 1440 mit Verweis auf erhaltenes Original um 1450), Abb. 107,15 (um 1440–1460), nicht bewegliche Variante des Kinnreffs mit separater Halsberge, aber wie hier mit Atemlöchern; vgl. hierzu auch Wegeli 1920, 51–55, Nr. 80. – Ein klappbares Kinnreff, allerdings mit zusätzlichem Visier hat der zuletzt als Funeralhelm dienende Armet des 3. Viertels des 15. Jahrhunderts in der Kirche St. Mary, Bury: Capwell 2012, bes. Abb. 12.

11 Vgl. etwa BNF Français 2608 *Les grandes Chroniques de France*: <http://manuscriptminiatures.com/search/?manuscript=5152>.

12 Vgl. Oakeshott 2008, 268, Abb. 132 (Grabmal Sir Robert de Hurland, um 1330); BNF Français 12559 *Le Chevalier errant* (um 1400) fol. 44r: <http://manuscriptminiatures.com/4882/14167/>.

13 Vgl. Oakeshott 2008, 275, Abb. 133; Kohlmorgen 2002, Abb. 91–92, 95, 98–99, 101–104, 107–108, 111–112, 114–115, 124.



gurt, wie manchmal bei dünnen Gürteln der Zeit, schräg herabhängt. Es handelt sich um einen Dupsing, der den zeitgenössischen Darstellungen zufolge stets waagrecht getragen wurde (vgl. Gamber 1953). Schräg herabhängend wäre er nach oder vor dem Absteigen herabgerutscht und er hätte sich zudem negativ auf die Bewegungsfreiheit des Ritters ausgewirkt.

Während der Ritter Elemente der Zeit um 1400 und danach in sich vereint, hat der König noch die bis auf Mundhöhe reichende gewellte Frisur, die im mittleren 14. Jahrhundert von einer noch immer gewellten, aber bis zum Kinn herabreichende Haartracht abgelöst wird (vgl. etwa Jülich 2007, 182–187, Nr. 38–39). Beide Figuren desselben Bildfeldes geben somit zwei durch mindestens ein halbes Jahrhundert getrennte Zeitmoden wieder. Die Königin mit ihrer Rise und das schulterfreie Kostüm der Prinzessin passen dagegen wieder gut in die Jahrzehnte um 1400.

Auf der linken Seite fällt das Gewand des Dionysius wegen seiner Faltengebung auf. Die Hauptfaltenlinien sind von einem vor allem von Pfeifentonsfiguren bekannten Bischof der 1420er bis 1430er Jahre her bekannt, der bald nach der Jahrhundertmitte als Ofenzierde diente (Abb. 3; vgl. Grimm 2012, 8–9). Im konkreten Fall sind die Ähnlichkeiten zu dem vergleichsweise originalnahen Typus der Öfen mit den Ritterfiguren (um 1454–1457) am engsten: Im unteren Teil der Kasel ist dieselbe spitze Falte bei der Kölner Pfeifentonsfigur, ähnlich wie bei

Abb. 3. Hl. Bischof. Links und 2. von rechts unten: Pfeifentonsfigur aus Köln, Privatbesitz; Mitte: und rechts unten Kachelofenzierden aus Buda, Történeti-Museum, Budapest. Rechts oben Detail aus Abb. 2 (nach: [http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/F3112C97\\_d3cc3c21.html](http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/F3112C97_d3cc3c21.html)).

Abb. 4. Maßwerkauflagen aus der Stralsunder Kunsttöpferei.



dem frühesten Budaer Abdruck, in jedem Fall besser als bei dem Abdruck vom abgenutzten Model ausgeprägt.

Im Ganzen lassen sich acht Faltenzüge der Kasel und zwei der Albe wiedererkennen, wobei Nr. 3 und 4 komplexe Faltengebilde sind und Nr. 10 aus einer vom Betrachter aus links von der Spitze der Kasel ansetzenden Röhrenfalte besteht, die bevor sie das Faltenental erreicht die Spitze berührt, um dann nach dem Tal in einer weiteren Röhrenfalte abzuschließen.

Die Gewandung des hl. Ludwig entspricht dagegen noch der Mode des frühen bis mittleren 14. Jahrhunderts und war bereits um 1400 hoffnungslos veraltet. Die Art, wie die hl. Agnes mit einer Brosche auf dem Surcot ihren Mantel fixiert, ist zudem geradezu absurd.

In diesem Relief finden sich also eine Reihe von Anachronismen, eine unsinnige Rüstung und problematische szenische Elemente, die darauf zurückzuführen sind, dass der ausführende Künstler die Zusammenhänge nicht mehr verstand. Dies ist typisch für freie Fälschungen. Sobald der Künstler beim Fälschen das reine Kopieren hinter sich lässt, muss er Kontexte frei interpolieren. Hier wurden, wenn auch nicht so deutlich wie bei einer gefälschten Spiegellrückseite, deren Soldaten ein Kompendium mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Helme zu tragen scheinen<sup>14</sup>, Elemente verschiedener Epochen gemischt.

### **Die Funde der Kunsttöpferei aus der Marienstraße 22 in Stralsund**

Das gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts endende Fundspektrum der Stralsunder Kunsttöpferei sticht aus der regionalen Produktion aufgrund seiner Vielgestaltigkeit, der Orientierung an Steinzeugtraditionen, der verwendeten Tonmischungen und Glasuren, aber auch wegen der reichen Verzierungen mancher Gefäße heraus (Schäfer 2004; Hoffmann/Schäfer 2005, 265–267; Möller 2006, 248–249; Magin 2016, 100–101; Grimm 2017, 59–67). Unter den Auf lagenverzierungen sind die wohl von Möbeln abgeformten Maßwerksverzierungen besonders außergewöhnlich (Abb. 4).

Früher und vor allem vom kalligraphischen Standpunkt aus auch kunstfertiger als bei den erst ab dem Ende des 15. oder dem Beginn des 16. Jahrhunderts

<sup>14</sup> Jones 1990, 181–182, Nr. 193 (N. Stratford); vgl. auch [http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/057010C6\\_29ab93f5.html](http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/057010C6_29ab93f5.html).



Abb. 5. Grün glasierter Krug mit Inschrift und vegetabilem Ornament aus der Stralsunder Kunsttöpferei.

nachweisbaren niederländischen Gefäßen (vgl. etwa Schrixx 2015, 237–239, 438; Grootte 2014, Bd. 1, 240–241, Abb. 186, 245–246, Abb. 194, Bd. 2, 92–94, 209, Taf. 98,3; Magin 2016, 100–101 Abb. 82, 83) sind die feinen Inschriften in gotischer Minuskel und Kursiva.

Wie bei den niederländischen Gefäßen kommt auch in Stralsund die Kombination mit anderen geritzten Dekoren vor. Besonders deutlich ist dies bei einer Fliese, die nach dem Schrühbrand aussortiert wurde (Schäfer 2004, 614–615, Abb. 96,6). Auch auf Gefäßen findet sich die Kombination von Inschrift und vegetabilem Ornament, wobei die Inschrift hier zwar mit einer Bandzugfeder oder Ähnlichem in den Gefäßkörper eingeritzt wurde, aber anders als bei den niederländischen in Scraffitto-Technik ausgeführten Beispielen, der Glasurauftrag erst nach der Dekorierung stattfand, so dass sich hier kein Farbkontrast ergab (Abb. 5). Aber, wie weiter unten zu sehen (vgl. Abb. 12 links), ist auch dies nur eine Möglichkeit des Dekors mit Farbe, Schrift und gegenständlicher Zier innerhalb dieses Betriebes.

Zudem ist aus den Niederlanden bislang die Kombination aus gotischer Kalligraphie und Reliefaufgaben nicht bekannt. So trägt ein reich profiliertes und mit Dreiecksranddekor versehenes, über einer weißen Engobe gelb und grün glasiertes Gefäß aus sog. Tournai-er Irdenware zwar eine mariologische Inschrift (Grootte 2014, Bd. 1, 245–246, Abb. 194, Bd. 2, 92–94, 209, Taf. 98,3), doch eben keine figurale Zierde.



Abb. 6. Oben links: Krug mit Inschrift und Verkündigungengel; oben rechts Engel des Kruges und zugehörige Maria; Mitte und unten rechts: Weitere zueinander gehörige Verkündigungsgruppe; unten links und Mitte: Krug mit Verkündigungengel und Detail aus der Stralsunder Kunsttöpferei.

## Verkündigungsszene

Eines der am besten erhaltenen Stücke aus der Stralsunder Kunsttöpferei ist von zentraler Bedeutung (Abb. 6 oben): Der Krug ist noch so weit erhalten, dass seine Beschriftung vollständig rekonstruierbar ist: *ave maria gracia plena* (Magin 2016, 101, Nr. 59 A). Den englischen Gruß tragen auch mehrere Vasen, oft Majolikagefäße, auf Verkündigungsgemälden des 15. und frühen 16. Jahrhunderts, deren realen Hintergrund Strauss postulierte (Strauss 1972, 4, 12, Taf. 15,3, 18,7, 19,4, 26,7). Die entsprechende Prophezeiung von Jesaja 7:14 zeigt eine Verkündigung des Nikolaus Schit, ehem. Meister des Niedererlenbacher Altars genannt (um 1490; Strauss 1972, 27, Taf. 16,3). Anders als bei den Gemälden war aber bei dem teilglasierten Stralsunder Gefäß<sup>15</sup> die Verkündigung selbst aufgelegt. Der Engel ist direkt anpassend und von der Maria hat sich ein Fragment von passender Wandungsstärke und -form und mit denselben Fehlbrandmerkmalen auf der Außen- wie der Innenseite erhalten (Abb. 6 oben rechts; vgl. Grimm 2017, 63–65 Abb. 12–13). Die gleichen formalen Kriterien und identische Fehlbrandmerkmale kommen auch bei einem weiteren Set von Engel und Maria vor (Abb. 6 rechts Mitte und unten). Ein dritter Engel, ebenfalls vom Bauch eines Kruges, hat bislang noch kein Gegenstück (Abb. 6 unten links und Mitte). Da er aber schräg unterhalb des Henkels angarniert ist, kann man davon ausgehen, dass auf der als Hauptansicht dienenden Vorderseite oder auf der anderen Seite des Henkels ebenfalls die Jungfrau dargestellt war. Zudem sind die Rahmen beider Figurenaufgaben annähernd identisch gestaltet.

Diese beiden Figuren einer Verkündigung gehören dem unter den spätmittelalterlichen Elfenbeinen bei weitem geläufigsten Basistypus dieses Sujets an (Grimm 2017, Abb. 12–14, 17). Beide Figurentypen kommen gewöhnlich im gleichen Bildfeld in Elfenbeinen von etwa 1300 bis 1400 vor (vgl. etwa Guérin 2015, 114–117, Nr. 11; Williamson/Davies 2014, 288–293, Nr. 95–96; Beuckers 1999, 58, Abb. 40; Volbach 1924, 37–38, 40, Nr. 627, Taf. 46, Nr. 659, Taf. 52).

Die engste Entsprechung zu beiden Figuren liefert ein Elfenbeinblättchen mit Rahmung in Form eines liegenden Vierpasses mit eingezeichnetem Quadrat, das sich 2010 in Londoner Privatbesitz befand (Abb. 7 oben links).<sup>16</sup> Hier stimmen die Körperhaltung, die Frisur, die Stellung der Flügel, beinahe alle Gewandfalten und sogar die Proportionen des Gesichts aufs engste überein. Zu dem konkreten Elfenbein wurde allerdings keine exakte Datierung ermittelt. Doch die drei nächstverwandten Elfenbeintäfelchen in Schwerin (Abb. 7 oben Mitte)<sup>17</sup>, St. Petersburg (Abb. 7 oben rechts)<sup>18</sup> und was besonders den Engel betrifft auch Darmstadt (Abb. 7 unten; Jülich 2007, 200–201, Nr. 46) werden mit Ausnahme des St. Petersburger Exemplars allesamt in das späte 14. Jahrhundert datiert. Gegenüber älteren Werken des Typus, für das etwa das New Yorker Diptychon aus der Zeit um 1350 stehen kann (vgl. Täube/Fleck 2011, 272–273, Nr. 27, C. T. Little), unterscheiden sich die der jüngeren Subgruppe durch die betonte Spannfalte am Ärmel des Engels, die raumgreifendere Bewegung Mariens und die höhere Dynamik der Komposition.

Innerhalb dieses Subtypus nimmt die Darmstädter Maria eine Sonderstellung ein, da sie das Buch nicht nach oben, sondern nach unten hält und auch die Flügel des Engels wachsen nicht senkrecht, sondern waagrecht aus der Schulter. Gerade die bei dem in Privatbesitz befindlichen Exemplar vom Maßwerk verdeckten Partien mit der sich von der Hüfte abwärts entwickelnden Gewandfalte sind jedoch beim Darmstädter Elfenbein näher mit denen der Tonabdrücke verwandt als bei den übrigen.

15 Die Bleiglasur ist verbrannt; vgl. Weisbarth 2017, Probe 19.

16 [http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/478646CB\\_8c04e5bb.html](http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/478646CB_8c04e5bb.html).

17 Hegner 2012, 14–15, Abb. 1; [http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/AB9AF972\\_b7f1312c.html](http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/AB9AF972_b7f1312c.html)

18 Elfenbeinmuseum Erbach 1993, Nr. 10, 1350–1375.



Abb. 7. Oben links: Verkündigung und Geburt von einem Elfenbeintäfelchen in Privatbesitz (nach: [http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/478646CB\\_8c04e5bb.html](http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/478646CB_8c04e5bb.html)). Oben Mitte: Verkündigung aus dem Elfenbeindiptychon im Staatlichen Museum Schwerin (nach: [http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/AB9AF972\\_b7f1312c.html](http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/AB9AF972_b7f1312c.html)). Oben rechts: Verkündigung aus dem Elfenbeintäfelchen in der Eremitage, St. Petersburg (nach: Elfenbeinmuseum Erbach 1993, Nr. 10). Unten Verkündigung und Geburt aus dem Elfenbeindiptychon im Hessischen Landmuseum Darmstadt (nach: Jülich 2007, 200).



Abb. 8. Dreikönigsgruppe aus der Stralsunder Kunsttöpferei.

### Anbetung der Könige

Unter den Fragmenten in Stralsund befindet sich auch eine ehemals fleckig grün glasierte Auflage mit der Königsgruppe einer Epiphanie, deren Glasurauftrag größtenteils überfeuert ist (Abb. 8). Wie bei den Verkündigungen gleichen sich die elfenbeinernen Anbetungen der Könige des 14. Jahrhunderts in der Regel kompositionell weitgehend.

Deutlicher ist der Variationsreichtum bei der Darstellung der Mutter und vor allem des Kindes. Die Königsgruppe steht manchmal enger, bisweilen stärker entzerrt, aber ihre Körperhaltung ist erstaunlich gleichartig. Der wichtigste Unterschied zwischen den verschiedenen Elfenbeinen ist im Zeigegestus in Richtung des Morgensterns, der die *magi* zu dem Kind geleitet hat, zu finden: Beim häufigeren Subtypus zeigt der mittlere König mit dem rechten Arm (Abb. 9, unten Mitte), bei der Stralsunder Gruppe mit dem linken Arm nach oben.



Abb. 9. Epiphanie: Oben links und Mitte: Tonrelief aus Lüttich, Museum Curtius und Elfenbein im Erzbischöflichen Museum, Utrecht (nach: Little 1997, Abb. 6.2–3). Oben rechts: Detail aus dem linken Flügel eines Diptychons, Detroit Institute of Arts (nach: Randall 1993, 110). Unten links: Diptychonflügel, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg (nach: Großmann 2000, 267). Mitte: Linker Flügel eines Altärenchens, ehem. Sotheby's (nach: [http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/F21514AB\\_24a96aa6.html](http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/F21514AB_24a96aa6.html)). Unten Mitte: Elfenbeintäfelchen, British Museum, London (nach Dalton 1909, Taf. 65). Mitte und rechts: Linker Arm und Gewandfalten einer Figur, möglicherweise der Maria einer Epiphanie, Fragment aus der Stralsunder Kunsttöpferei.

Die Stralsunder Dreikönigsgruppe gehört dem gleichen Subtypus an wie das Tonrelief in Lüttich und das diesem sehr gut vergleichbare Utrechter Elfebeintäfelchen (Abb. 9 oben links und Mitte; Grimm 2017; vgl. Little 1997, 82–83, Abb. 6,2–3). Die Details sind allerdings bei anderen Exemplaren enger verwandt. Bei dem am 05.07.2003 bei Sotheby's London als lot. 3 versteigerten Täfelchen (Abb. 9 Mitte) wurde der älteste König wegen der beinahe identischen Körperhaltung und weitgehender Faltegleichheit wahrscheinlich vom gleichen Modello wie derjenige der Stralsunder Auflage abgeleitet. Der nach oben zeigende mittlere König gleicht demjenigen in Detroit beinahe (Abb. 9 oben rechts; vgl. Randall 1993, 110, Nr. 158, 1380–1400). Der jüngste König und die Gesamtkomposition sind dagegen dem Diptychonflügel aus Nürnberg (um 1340–1360) am nächsten verwandt (Abb. 9 unten links; Großmann 2000, 267–268, Nr. 93, Andreas Curtius). Der Subtypus geht wohl auf Vorbilder wie den im Museum Catharinenkonvent erhaltenen Diptychonflügel aus dem mittleren 14. Jahrhundert zurück (vgl. Täube/Fleck 2011, 273–274, Nr. 28, M. Leeflang). Die Frisuren der Könige sind ein deutliches Indiz für die Verwendung einer Vorlage aus dem späten 14. Jahrhundert.

## Geburt Christi

Von einer Geburt Christi haben sich drei Fragmente erhalten (Abb. 10). Auf Zweien ist allerdings nur der Stall mit dem Haupt Mariens zu erkennen. Auch diese Auflage gehört einem im 14. Jahrhundert sehr populären Typus von Elfenbeinreliefs an, allerdings nicht, was die wohl von dem Töpfer selbst hinzugefügte Architektur anbelangt. Die Verwandtschaft insbesondere dreier Elfenbeine des späten 14. Jahrhunderts bezieht sich auch hier ausschließlich auf die Figuren und Gewänder. Der in Stralsund über dem Esel platzierte Ochse ist besonders ähnlich beim Exemplar aus der Eremitage (Elfenbeinmuseum Erbach 1993, Nr. 10) und bei einem weiteren in Berlin (Hojer/Weniger 2010, 17, Nr. 16). Dagegen gleicht das Jesuskind eher demjenigen des Täfelchens in Darmstadt (Abb. 7 unten; Jülich 2007, 200–201, Nr. 46). Auch hier weisen die Parallelen auf ein Vorbild des späten 14. Jahrhunderts.

Alle Fragmente weisen Reste einer verbrannten Bleiglasur auf. Noch deutlicher als bei anderen Fehlbränden aus Stralsund sind bei der am besten erhaltenen Darstellung der Geburt tiefe Krater im Relief zu erkennen. Diese sind darauf zurückzuführen, dass die hier nahezu rückstandsfrei verbrannte Glasur dem Ton Minerale entzogen hat.<sup>19</sup> Dies führt bei nahezu allen Stralsunder Auflagen dazu, dass Feinheiten der Darstellung verloren gingen.

## Mann mit Dupsing

Leeuwenberg (1969, 113) monierte auch, dass die Gürtel einiger Figuren auf Elfenbeinen unterhalb der Hüfte getragen werden. Dies ist jedoch nicht das Problem, wie das hier zu besprechende Fragment eindrücklich zeigt. Kurios ist vielmehr, dass bei einigen gefälschten Elfenbeinen der Waffengurt schräg herabhängt (vgl. Leeuwenberg 1969, Abb. 2,5), wie es der Betrachter um 1800 von den zu dieser Zeit üblichen Wehrgehängen gewohnt war. Dagegen war der Dupsing stets straff angezogen und verlief damit waagrecht, da er sonst – ohne

---

19 Vgl. zu dem Phänomen Giertz/Grimm/Kaszab-Olschewski/Mommssen/Schaub 2015, 211–214 mit weiteren Hinweisen.



Abb. 10. Drei Fragmente mit Geburt Christi und Detail aus der Stralsunder Kunsttöpferei.

die zusätzliche Gürtung der Neuzeit – von der Hüfte gerutscht wäre. Im späten 14. und frühen 15. Jahrhundert mutierte der auf der Hüfte getragene Dupsing von einer militärischen Notwendigkeit zu einer Modeerscheinung.

Gerade dies zeigt ein nur fragmentarisch erhaltenes Figürchen auf einer Stralsunder Auflage, die einen modisch gewandeten Mann darstellt, dessen Dupsing offenkundig nur noch der Zierde dient (Abb. 12 links und oben Mitte). Wie der Gürtel unterstützen die extrem weiten Ärmel die Datierung des Entwurfs in die Zeit um 1400–1425 (Abb. 12 unten rechts; vgl. Wurst 2005, 212, Abb. 132, 286, Taf. 28–29; Kemperdick/Lammertse 2012, 220–221, Nr 50, Abb. 1; Willemssen/Ernst 2012, 104–105).

Diese Mode und – soweit in Stralsund erhalten – eine im Gegensatz nahezu gleichartige Figur sind auf einem italienischen Kästchen mit Liebesszenen der Zeit um 1400–1410 zu erkennen (Abb. 12 oben rechts; Volbach 1923, 54–55, Taf. 60–61, Nr. J 689). Rechts von der Figur ist ein „d“ als Teil einer Kalligraphie erhalten, die in diesem Fall nun auch farblich abgesetzt ist.



Abb. 11. Geburt Christi: Links: Buchdeckel eines Elfenbeinbüchleins, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin (nach Hojer/Weniger 2010, 17). Rechts: Relieftafel, Eremitage, St. Petersburg (nach: Elfenbeinmuseum Erbach 1993, Nr. 10).

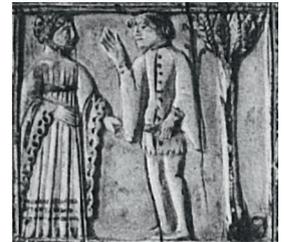


Abb. 12. Links und oben Mitte: Mann mit Dupsing aus der Stralsunder Kunsttöpferei. Oben rechts: Kästchen mit Liebeszenen, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin (nach: Volbach 1923, Taf. 60). Rechts unten: Kamin, Le Mans (nach Willemsen/Ernst 2012, Abb. 116).

## Kniender Verkündigungengel

Nur über die Umzeichnung der Stadtarchäologie Stralsund ist heute ein aus einer Raubgrabung aus dem Töpferiareal stammendes Zwischenpositiv eines knienden Verkündigungengels bekannt (Abb. 13 links; Grimm 2017, 67). Die Fundumstände ergeben sich sowohl aus den Beobachtungen der Kollegen Heiko Schäfer und Gunnar Möller, als auch aufgrund der Motivüberlappungen. Wie Leeuwenberg (1969, 126, 130–131, Abb. 22, 23, 27, 32–35) korrekt feststellt ist ein kniender Gabriel in Verkündigungsszenen extrem ungewöhnlich, was ihm in Folge als Argument für eine Fälschung dient. Allein, der Stralsunder Fund zeigt eben nicht, dass es sich bei all diesen Kunstwerken um Fälschungen handelt, sondern eher, dass diese Gestaltung des Sujets im Internationalen Stil zusehends beliebter wurde.

Am engsten verwandt ist noch der in das 15. Jahrhundert datierte Engel der Verkündigung in der Domschatzkammer Troyes, Inv. 53 (Abb. 13 Mitte)<sup>20</sup>. Die schräge Haltung der linken Hand ähnelt mehr einem weiteren Täfelchen aus unbekanntem Besitzverhältnis (Abb. 13 oben rechts).<sup>21</sup> Dagegen ist der Körper noch eher gestreckt wie bei dem noch dem (späten) 14. Jahrhundert zuzuweisenden Engel in Berlin (Abb. 13 unten rechts).<sup>22</sup>

- 20 [http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/4148670A\\_3e000e5f.html](http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/4148670A_3e000e5f.html).  
21 [http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/ED0BB1D1\\_1e5c7c68.html](http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/ED0BB1D1_1e5c7c68.html).  
22 Volbach 1923, 51, Taf. 55, Nr. 661; [http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/AB7F4156\\_99b1786d.html](http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/AB7F4156_99b1786d.html).



Abb. 13. Verkündigungengel aus der Stralsunder Kunsttöpferei (Zeichnung H. Boy, Stadtarchäologie Stralsund). Mitte: Verkündigung, Kathedralschatz, Troy (nach: [http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/287BB0BB\\_3e000e5f.html](http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/287BB0BB_3e000e5f.html)). Rechts oben: Verkündigung, unbekannt (nach: [http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/ED0BB1D1\\_1e5c7c68.html](http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/ED0BB1D1_1e5c7c68.html)). Rechts unten: Verkündigung, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin (nach: Volbach 1923, Taf. 55).

## Thronende Maria

Bislang ohne nähere Parallele ist eine thronende Maria, die wegen des Überraschungsgestus zusammen mit dem knienden Verkündigungengel ein Paar gebildet haben dürfte (Abb. 14 links). In diesem Fall ist ebenfalls lediglich ein Zwischenpositiv geborgen worden. Bei Elfenbeinen mit Verkündigung ist die sitzende Jungfrau schon recht früh im 14. Jahrhundert überliefert, allerdings in merklich verschiedener Körperhaltung und Tracht (vgl. Elfenbeinmuseum Erbach 1993, Nr. 3). Die, sich einer in der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts immer beliebter werdenden Mode folgend, eng anliegenden, aber trompetenförmig bis nahe an die Fingerknöchel erweiternden Ärmel Mariens finden eine Parallele in der Werkstatt selbst bei einer möglicherweise etwas älteren Kachelfigur (Abb. 14 rechts). Dies grenzt die Datierung in die Zeit des Internationalen Stils ein. Die massigen Formen sind typisch für das frühe 15. Jahrhundert (vgl. auch Abb. 12 unten rechts). Mit den beiden sitzenden Figuren sollte womöglich die ältere Verkündigungsgruppe abgelöst werden.

## Liebespaar

Nur der Mann des Liebespaares einer Auflage mit stellenweise überfeuerter Glasur (Abb. 15 links) findet seine typusgleiche Entsprechung, doch nicht in einem Elfenbein, sondern in einem zu Beginn des 15. Jahrhunderts aus Buchsbaum geschnitzten Minnekästchen (Abb. 15, rechts; vgl. Wurst 2005, 294, Taf. 36). Hier wie dort fasst er seiner Angebeteten an die Brust – beim Kästchen an die linke, hier an die rechte. Die weibliche Figur verharrt bei der Applike ruhig



Abb. 14. Links: Zwischenpositiv einer sitzenden Maria. Rechts: Weibliche Figur von einer Ofenkachel. Beide aus der Stralsunder Kunsttöpferei.



Abb. 15. Links: Liebespaar aus der Stralsunder Kunsttöpferei. Rechts: Minnekästchen, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin (nach: Wurst 2005, Taf. 36).

und lässt den Liebhaber gewähren, während sie auf dem Minnekästchen zurückweicht und im Spruchband erst einmal ein Treueversprechen einfordert (vgl. Wurst 2005, 295).

Was die Feinheit der Ausführung betrifft, nahmen in den Jahrzehnten um 1400 Minnekästchen aus Hartholz mehr oder minder die künstlerisch führende Stelle der elfenbeinernen des 14. Jahrhunderts ein, die für das Verständnis der Wertschätzung allerdings weiter maßgeblich blieben, wie die Übersetzung des Begriffs Pyxis bei Hartlieb zeigt (Wurst 2005, 177). Dies mag auch die Wertschätzung elfenbeinweißer Majoliken und Fayencen bei Pyxiden des 15. und 16. Jahrhunderts erläutern.

### Die hl. Maria Magdalena und weitere Fragmente

Feiner ausgearbeitet als die übrigen Vorlagen ist diejenige einer Maria Magdalena gewesen, stilistisch um etwa 1420–1440 zu datieren. Es handelt sich um die jüngste Figur aus der Werkstatt (Abb. 16; vgl. Grimm 2017). Aus Stralsund ist nur ein direkt vom Original abgenommener Model erhalten, der zudem an dem das Salbgefäß haltenden rechten Arm der Figur verwickelt ist. Hier könnte viel-



Abb. 16. Maria Magdalena aus der Stralsunder Kunsttöpferei. Mitte und rechts moderne Abformungen.

leicht eher als ein Elfenbein eine Goldschmiedevorlage abgeformt worden sein. Bei einem sehr schmalen Fragment vom rechten Rand einer Komposition sind nur der rechte Arm, der Rand des Brustbereichs mit einer zum Arm verlaufenden Spannfalte sowie darunter einzelne gebauschte Gewandfalten zu erkennen (Abb. 9 Mitte und unten rechts). Dieses Muster ist unter den Elfenbeinen nur von Madonnen einer Anbetung der Könige aus der Mitte bis zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts her bekannt (Abb. 9 unten links und Mitte). Besonders eng verwandt ist ein in das späte 14. Jahrhundert datiertes Exemplar im British Museum (Abb. 9 Mitte unten; vgl. Dalton 1909, 104, Nr. 299, Taf. 65).

Ansonsten sind an figürlichen Gefäßauflagen noch zwei weitere Fragmente überliefert, die sich nicht mehr bestimmten Sujets oder Typen zuweisen lassen. Zum einen eine Auflage mit der linken unteren Ecke einer Komposition (Abb. 17 rechts): Wie bei dem vorangegangenen Fragment könnte es sich um eine Madonna handeln, wobei die Gewandfalten und die Stellung des Fußes eine gewisse Ähnlichkeiten zu denjenigen der Epiphanien in Nürnberg und London aufweisen (vgl. Abb. 9 unten links und Mitte).

Zum anderen ist der linke obere Teil eines Rahmens zu nennen, der von einem der weiß, 'a la Majolika' glasierten Gefäße aus der Kunsttöpferei stammt (Grimm Grimm 2017, 61–62; vgl. Weisbarth 2017). Hier ist die optische Nähe zu Elfenbeinen bei Keramiken auf die Spitze getrieben, doch können wir nichts über das Sujet aussagen. Der Rahmen erinnert am ehesten an denjenigen der hl. Drei Könige. Die Unterschiede sind aber größer als zwischen den beiden älteren Verkündigungsaufgaben.

### **Die Stralsunder Reliefs und ihre Auswirkung auf die Elfenbeinforschung**

Die Stralsunder Auflagen nach den in der Mitte des 14. Jahrhunderts entwickelten Kompositionstypen bestätigen zuerst einmal das Bild, das wir bisher von den populären Sujets der gotischen Elfenbeine haben. Auffällig ist in diesem



Abb. 17. Links und Mitte: Fragment eines weiß glasierten Gefäßes mit Rahmenmotiv einer Auflage. Rechts: Fragment mit linker unterer Bildecke, möglicherweise Madonna einer Anbetung der Könige aus der Stralsunder Kunsttöpferei.

Rahmen jedoch das Fehlen einer Kreuzigungsszene. Ab der Wende zum 15. Jahrhundert ändert sich das Bild jedoch. Unter den sicher aus dieser Zeit stammenden Auflagen ist ein Liebespaar, bei dem nur der Mann eine Entsprechung hat, aber nicht in einer Elfenbeinschnitzerei, sondern auf einem Minnekästchen mit Hartholzrelief. Ob die zweite jüngere Auflage wegen des motivischen Zusammenhangs zugehörig ist, kann derzeit nicht geklärt werden. Hier kann man noch von entsprechenden Elfenbeinen ausgehen. Beide Auflagen stammen der makroskopischen Betrachtung zufolge von verschiedenen Gefäßen.

Der schwindende Einfluss der französischen Werkstätten, der um die Wende zum 15. Jahrhundert zu verstärkter regionaler Ausdifferenzierung und damit zu einer geringeren Verbindlichkeit von Prototypen führte (Beuckers 1999, 21), zeigt sich auch bei der nur noch durch Zwischenpositive überlieferten jüngeren Verkündigungsgruppe. Leeuwenbergs (1969, 126, 130–131, Abb. 22, 23, 27, 32–36) rigorose Ablehnung aller Elfenbeine mit knienden Verkündigungsengeln, die bereits seitens der kunsthistorischen Forschung auf begründeten Widerspruch stieß (Williamson/Davies 2014, 326–329, Nr. 112)<sup>23</sup>, ist somit auch archäologisch widerlegt. Außerdem dürfen sich gerade einige Kunstsammler zurecht darüber freuen, dass ihren nie ohne Risiko erworbenen Werken durch die Archäologie bislang unbekanntes, deren Authentizität bestärkende und deren kulturgeschichtliche Einordnung fördernde nahe verwandte Parallelen bekannt gemacht wurden.

Keramikreliefs wie z.B. dasjenige aus Lüttich dienten wohl auch als Bildvorlagen für Elfenbeinschnitzer (Little 2011, 88). Zu jenem und den beiden anderen bis zur Manuskriptabgabe des allgemeinen Beitrags zu diesem Fundort bekannten gotischen Terrakottaabformungen nach Elfenbeinschnitzereien aus Wien und Köln (Grimm 2017, 67–68) haben sich mittlerweile vier an der Schelde ausgegrabene Neuzugänge gesellt (Guerin 2015, 47–49, Abb. 2,6–7). Bei einem Relief mit dem Tempelgang Mariens ist es Guerin (2015, 47–49) sogar gelungen, das individuelle Elfenbeintäfelchen ausfindig zu machen, von dem der Abdruck stammt. Die Abformung wurde allerdings im Model nachbearbeitet. Bei den übrigen handelt es sich um eine Kreuzigung, eine Fußwaschung und eine Begegnung an der Goldenen Pforte. Trotz der Elemente einer seriellen Anfertigung, die auf einen zumindest zeitweise recht eng umgrenzten Musterschatz zurückgreift (Hegner 2012, 14), wurden die Elfenbeine des gleichen Sujets jeweils eigenständig aus verschiedenen Vorlagen und in leichten Varianten gefertigt, was eine Deckungsgleichheit unmöglich macht, wie sie unter Ausgleich des Schwundes beim Tonrelief zwischen den beiden Darstellungen des Tempelgangs gegeben ist.

<sup>23</sup> Vgl. auch: [http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/AF733E9C\\_c29bef84.html](http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/AF733E9C_c29bef84.html).

Bei keinem der Stralsunder Reliefs lassen sich auch nur die geringsten Reste der bei Elfenbeintäfelchen üblichen feinen Rahmungen erkennen. Stattdessen sind die Rahmen in einem eher groben auch bei anderen Zierden der Stralsunder Töpferei erkennbaren Stil gehalten (vgl. Grimm 2017, 64–65 Abb. 13–15, 18, 24). Sieht man von der Wiener Sitzmadonna ab, die als hervorgehobene Mittelfigur auch als Elfenbein vom Reliefkörper gesondert gearbeitet worden sein könnte, weisen alle übrigen bislang bekannt gewordenen Abdrücke aus gebranntem Ton dagegen die bei Elfenbeinen der Spätgotik gängigen Rahmenmotive auf. Little (2011; 2014, 22–25) und besonders die Dokumente zweier miteinander verwandter Elfenbeinschnitzer aus Paris und Tournai, die ihre Modelli (Werkstattvorlagen) austauschten, anführende Guerin (2015, 48–50) erläutern die Schwierigkeiten bei der Zuschreibung von Elfenbeinschnitzereien an die Ursprungsregion hinlänglich. An dieser Stelle wurden unter anderem deshalb regionale Zuschreibungen bei den Elfenbeinen bewusst nicht thematisiert. Der Ostseeraum stand bislang noch nicht einmal im Fokus der Forschung. Wenn hier Vorlagen für Elfenbeine kursierten, lässt sich der Verdacht nicht mehr von der Hand weisen, dass auch Elfenbeinschnitzer da aktiv gewesen sein könnten. Die Hanse mag bei der Verbreitung des Stils und der Bildideen eine nicht unbedeutende Rolle gespielt haben und man kann nicht ausschließen, dass auch die Künstler selbst eine gewisse Mobilität entwickelt hatten. Die Stralsunder Kunsttöpferei bildet zwar diesbezüglich nur einen indirekten Reflex ab. Es sollte aber dennoch zu denken geben, dass ein Töpfer Modelli verwendete, die wohl primär für einen in der Hansestadt ansässigen Elfenbeinschnitzer gedacht waren, was den Herkunftsraum der gotischen Elfenbeine beträchtlich nach Osten erweitern würde.

### **Synthese: Archäologie trifft Kunstgeschichte**

Was kann archäologische Forschung zu kunsthistorischen Fragestellungen primär beitragen? Sie kann etwa einen Schritt weiter gehen als die Kunstgeschichte, was die auf den Elfenbeinen dargestellten Fibeln (Agraffen) betrifft, die dem Fälscher seinen Namen gaben. Stratifizierte archäologische Funde geben eine Vorstellung davon, welche Gegenstände und welche Typen in den verschiedenen Zeiträumen vorkamen, selbst wenn sie auf zeitgenössischen Darstellungen nicht aufgenommen wurden.

Auf einem der von den Berliner Sammlungen als Fälschung aus der Zeit um 1800 bzw. des frühen 19. Jahrhunderts anerkannten (Krohm 1999, 14–15) großen Berliner Elfenbeine trägt der zentrale Apostel eine Kreuzfibeln mit gleich langen Enden (Abb. 1). Dieses Werk will Little (2014, 22–23) wieder als Original aus der Epoche des Internationalen Stils rehabilitieren, wobei er jüngere Überarbeitungen nicht ausschließt. Die schlanken Proportionen der Figuren und die zwar bereits deutlich profilierten, aber noch nicht wie beim Reichen Stil massig gebauschten Faltenzüge sind in der Art des späten Schönen Stils gehalten und könnten daher eine Datierung im späten 14. Jahrhundert oder dem ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts evozieren, wie es Little (2014, 22–23, 29 Anm. 39) favorisiert. Volbach (1923, 43) datierte die Gruppe dagegen noch in die 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts.

Die Form der Gewandschließe (Abb. 1 rechts) entspricht allerdings nicht derjenigen spätgotischer Fibeln, wie sie von Abbildungen<sup>24</sup> oder als Originale<sup>25</sup>

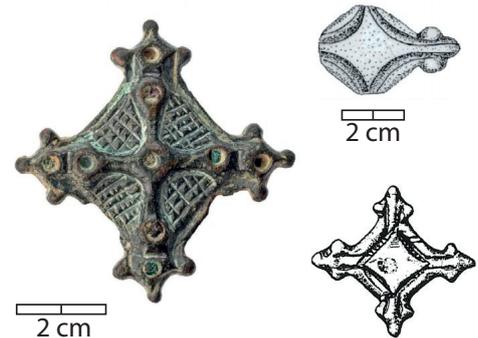
- 
- 24 Vgl. Großmann 2000, 267–268, Nr. 93, Andreas Curtius; Täube/Fleck 2011, 269–270, Nr. 25, A. von Hübsch-Esch; Kemperdick/Lammertse 2012, 150, Abb. 1 zu Nr. 17; R. de Bruijne, 190–191, Nr. 35, G. Messling.
- 25 Vgl. Stürzebecher 2010, 177–178, Abb. 37; Haedeke 2000, 170, Nr. 270a; Beuningen/Koldewey 1993, 297, Nr. 879; Beuningen/Koldewey/Kicken 2001, 466, Nr. 2135, 472, Nr. 2178.

bekannt sind. Falls dort das Kreuzbalkenende durch Dreipässe betont ist, sind deren Bestandteile rechtwinklig voneinander abgesetzt. Bei dem Elfenbein enden sie jedoch in dreiblättrigen Palmetten, deren flankierende Blattfinger schräg aus einem zentralen Strang herauswachsen. Zudem ist eine kleine diagonal gestellte quadratische Pyramide eingeschrieben.

Hier sei nun die Gelegenheit genutzt, einen nur 18 x 16 x 4 mm messenden Neufund aus Lent, Gemeinde Nijmegen (Nimwegen), vorzustellen (Abb. 18 links und rechts oben).<sup>26</sup> Die Palmetten an den Kreuzarmen beider Fibeln gehen letztlich auf Zierformen des Tassilokelchstils zurück (Wamers 2000, 179–180; vgl. Pohle 2014, 49, Nr. 042, W. Giertz). Entsprechende Kreuzfibeln sind wohl bekannt. Bei genauerer Betrachtung handelt es sich auch hier bei den Eckmotiven stets entgegen Wamers (2000, 180) und Bunte (2007, 101) um vegetabile aus der zentralen Achse schräg hervorwachsende Motive und nicht um geometrisch abgesetzte Dreipässe und auch nicht um Knöpfe, wie Heeren/Feijst (2017, 229) es nennen (Abb. 18). Lediglich bei dem aus dem gleichen Typenspektrum stammenden, reicher verzierten Typus Hamburg sind ausgebildete Eckrundeln zu erkennen, die aber immer noch auf schräg aus dem hier nur mehr zu erahnenden Stiel herauswachsen (Giertz 2014, 220, 227, 229 Abb. 2). Der Typus 88c5 nach Heeren/Feist (2017, 226–230, 594–595), bzw. die rautenförmige Fibel mit pyramidal erhobenem Zentrum und kurzen Kreuzarmen nach Bunte (2007, 101–102, 448–449, Taf. 2.5–6), von dem man wiederum den Typus Hamburg abspalten kann (Abb. 18 unten Mitte; Giertz 2014), ist typisch für die Karolingerzeit und will nicht zu der intendierten Datierung der Elfenbeinschnitzerei in das späte Mittelalter passen. Bunte (2007, 101–102, 448–449) verweist für den Typus neben weiteren gut datierbaren Exemplaren aus der Zeit um 800 und der 1. Hälfte des 9. Jahrhunderts auf eine mittels Radiokarbonmethode in den selben Zeitrahmen datierte Gussform aus Neustadt an der Saale (vgl. Giertz 2014, 230, Abb. 12.7) und datiert ein weiteres, der Hammaburgfibel verwandtes Stück, allerdings in die zweite Hälfte des 8. bis ins frühe 9. Jahrhundert. Wamers (2000, 180) beschränkt sich für die von ihm als „*rautenförmige Fibeln mit Dreipassenden*“ bezeichneten Exemplare mit größerer sowie für den „*Floralen Typ*“ mit kleiner Pyramide im Zentrum, auf Datierungen aus der 1. Hälfte des 9. Jahrhunderts. Giertz (2014, 229, 231) datiert die Fibeln um 800 bzw. wenig danach. Heeren/Feijst (2007, 229) geben einen Datierungszeitrahmen von 775–925 an, wobei sie allerdings im Gegensatz zu den vorgenannten Autoren nicht zwischen den verschiedenen Typen der karolingischen kreuzförmigen Fibeln differenzieren.

Die Fibel aus Lent, bei der sich die Kreuzesarme auf der eingeschriebenen Pyramide nur schwach bis zur zentralen Ebene der Pyramide abheben, hilft zusammen mit einer Fibel aus Aspen (Abb. 18 unten rechts) und einem Fragment aus Balhorn (Abb. 18 rechts Mitte) das Vorbild der Gewandschließe des mittleren Apostels zu erschließen. Dort entsprechen die deutlich erkennbaren Palmetten dem Lenter Exemplar, das insoweit noch eine ursprüngliche Stellung in der Entwicklung des Typus einnimmt. Die zentrale Pyramide ist beim Elfenbein wie bei dem Fragment aus Balhorn in Relation zu den Kreuzarmen deutlich verkleinert und verschliffen. Bei dem im Umriss deutlicher von der Pyramide geprägten Exemplar aus Aspen (Abb. 18 rechts Mitte) sind dafür die Kreuzarme der Darstellung auf dem Elfenbein näher verwandt. Beim reich verzierten Typus Hamburg (Abb. 18 Mitte unten) ist dagegen die zentrale Pyramide auf Kosten der im Umriss kaum mehr wahrnehmbaren Kreuzesform noch stärker betont, die anstelle

26 Eric Verhelst, Zutphen sei herzlichst für die Publikationserlaubnis gedankt. Das Stück wird gemeinsam. Das in einem Stratum gefundene Exemplar, dessen jüngst Funde ironischerweise aus späten 15. bis frühen 16. Jahrhundert stammen, wird vorgestellt in: Grimm, G.V. & S. Hoss & (W. Giertz), 2017. Metaal. In: E.H.L.D. Norde, Lent zone N, O2-1 en O2-2, Plaatsbrug West en Griftdijk Zuid, van boerderij naar kasteel, waarbij een greppel een gracht werd, waarna de scheepvaart het land doorkruiste, gemeente Nijmegen; archeologisch onderzoek: opgravingen en archeologische begeleidingen in het plangebied 'Ruimte voor de Waal'. RAAP-rapport 3209, Weesp, in Druckvorbereitung. Das Exemplar mit der Fundnummer 468 stammt aus der Zone J 7, Befund 15.



dessen in einem eingeschriebenen Kreuz akzentuiert ist. Der Fälscher bediente sich demnach eines der vergleichsweise dezidiert kreuzförmigen karolingischen Originale, ohne den zeitlichen Abstand zwischen der Gewandspange und der intendierten Entstehungszeit der Apostelgruppe zu realisieren.

Der Hiatus von beinahe 600 Jahren ist eklatant und er steht neben dem missratenen Buchverschluss (Abb. 1 rechts) beim selben Apostel, dem erst nach 1430 nachweisbaren Knitterfaltenstil (vgl. Giertz u. a. 2015, 222, 236–237; Grimm 2016), der bei einigen Falten im Unterschenkelbereich hineingerutscht ist, sowie dem völlig unsinnigen Waffengurt bei einer sicher zugehörigen Gruppe mit Verleugnung Petri (Leeuwenberg 1969, Abb. 2; Krohm 1999, Abb. 5) für die sicheren Fälschungsanzeiger bei diesen beiden großformatigen Berliner Elfenbeinen. Diese Fälschungen wurden aus der Sammlung Spitzer erworben. Bei der stilistisch etwas verschiedenen Judasszene, die aus der Sammlung Campe stammt (vgl. Leeuwenberg 1969, 112–113) konnten keine derartigen Brüche festgestellt werden. Nicht, dass der Fälscher hier eine Fibel dargestellt hat, sondern dass er einen unpassenden Typus wählte, erlaubt es, aller berechtigten Kritik (Jülich 2007, 195; Williamson/Davies 2014, 61, 328, P. Williamson; Little 2014, Little 2014, 22) zum Trotz wenigstens einen Teil aus dem Kern seines Œuvres weiterhin gerade unter dem Notnamen Agrafe Forger zu führen.

Den eigenen Horizont beständig zu erweitern und den Blick für Besonderheiten zu schärfen ist Aufgabe der Forschung und wer könnte da als leuchtendes Vorbild dienen, wenn nicht der Jubilar, dessen Forschungsspektrum nicht nur vom frühen Mittelalter bis zur jüngsten Vergangenheit reicht, sondern bis in die Antike, so vor allem seine grundlegende Dissertation über die Villen im Rheinischen Tagebau (Heege 1997).

Abb. 18. Links und rechts oben: Kreuzfibel aus Lent bei Nimwegen. Mitte unten Kreuzfibel Typus Hamburg, Privatbesitz (nach Giertz 2014, 220, Abb. 2). Rechts Mitte: Kreuzfibel aus Balhorn (nach Bunte 2007, Taf. 2.6). Rechts unten: Kreuzfibel aus Aspen (unmaßstäblich nach Giertz 2014, 230, Abb. 12,8).

## Literatur

- Beuckers 1999: K. G. Beuckers, *Mittelalterliche Elfenbeinarbeiten aus der Sammlung des Badischen Landesmuseums Karlsruhe* (Karlsruhe 1999).
- Beuningen/Koldeweij 1993: H. J. E. van Beuningen/A. M. Koldeweij (Hrsg.), *Heilig en profaan. 1000 laatmiddeleeuwse insignes uit de collectie H. J. E. van Beuningen/ Stichting Middeleeuwse Religieuze en Profane Insignes* (Cothen 1993).
- Beuningen/Koldeweij/Kicken 2001: H. J. E. van Beuningen/A. M. Koldeweij/D. Kicken (Hrsg.), *Heilig en profaan; 2. 1200 laatmiddeleeuwse insignes uit openbare en particuliere collecties* (Cothen 2001).
- Capwell 2011: T. Capwell, *Masterpieces of European Arms and Armour in the Wallace Collection* (London 2011).
- Capwell 2012: T. Capwell, *A Helmet in the Church of St. Mary, Bury St. Edmunds*. Zitiert nach: [http://www.academia.edu/4037316/A\\_Helmet\\_in\\_the\\_Church\\_of\\_St.\\_Mary\\_Bury\\_St.\\_Edmunds](http://www.academia.edu/4037316/A_Helmet_in_the_Church_of_St._Mary_Bury_St._Edmunds) (Originalpublikation in: *London Park Lane Arms Fair*. Spring 2012, 28–41.).
- Dalton 1909: O. M. Dalton, *Catalogue of the ivory carvings of the Christian era with examples of Mohammedan art and carvings in bone in the Department of British and Mediaeval Antiquities and Ethnography of the British Museum* (London 1909).
- Dückers/Roeloffs 2005: R. Dücker/P. Roeloffs, *The Limbourg Brothers. Nijmegen Masters at the French Court 1400–1416* (Nijmegen 2005).
- Elfenbeinmuseum Erbach 1993: *Elfenbeinmuseum Erbach* (Hrsg.), *Christliche westeuropäische Elfenbeinkunst. 13.–18. Jahrhundert aus der Eremitage Sankt Petersburg* (Erbach 1993).
- Gamber 1953: O. Gamber, *Harnischstudien: V. Stilgeschichte des Plattenharnischs von den Anfängen bis um 1440*. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 50, 1953, 53–164.
- Giertz 2014: W. Giertz, *Karolingerzeitliche Funde aus dem Frankenreich in Ham(ma)burg – Tatinger Kanne und Kreuzfibel*. In: R.-M. Weiss /A. Klammt, *Mythos Hammaburg. Archäologische Entdeckungen zu den Anfängen Hamburgs* (Hamburg 2014) 219–235.
- Giertz u. a. 2015: W. Giertz/G. V. Grimm/T. Kaszab-Olschewski/H. Mommsen/A. Schaub, *Eine spätmittelalterliche Bilderbäckerwerkstatt in der Prinzenhofstraße zu Aachen*. *Bonner Jahrbücher* 213, 2013, 199–278.
- Grimm 2012: G. V. Grimm, *Pfeifentonfiguren aus Köln*. In: G. V. Grimm/T. Kaszab-Olschewski (Hrsg.), *Heilige, Spielzeug, Glücksbringer. Pfeifentonfiguren aus Köln* (Weinstadt 2012) 5–15.
- Grimm 2016: G. V. Grimm, *Die Wormser Bilderbäckerei*. In: G. V. Grimm (Hrsg.), *Die Wormser Bilderbäckerei I. Meister – Werkstatt – Wirkung* (Büchenbach 2016) 3–293.
- Grimm 2017: G. V. Grimm, *Spätgotische Kunsttöpferei im Hanseraum. Weiß glasierte und hochverzierte Irdenware in Steinzeugtradition aus Stralsund*. In: H.-G. Stephan (Hrsg.), *47. Internationales Symposium Keramikforschung 2014 in Wittenberg (D). Keramik und Töpferei im 15./16. Jahrhundert* *Keramik und Töpferei im 15./16. Jahrhundert: Beiträge des 47. Internationalen Symposiums für Keramikforschung vom 8. bis 12. September 2014 in der Lutherstadt Wittenberg. Hallesche Beiträge zur Archäologie des Mittelalters und der Neuzeit 2* (Langenweissbach 2017) 59–71.
- Grönwald o. J.: H. Grönwald, *Die Hentzen von Burg Tannenberg. Drei seltene Schutzbewaffnungsbestandteile im Vergleich*. [http://www.academia.edu/8266468/Die\\_Hentzen\\_von\\_Burg\\_Tannenberg\\_-\\_Drei\\_seltene\\_Schutzbewaffnungsbestandteile\\_im\\_Vergleich](http://www.academia.edu/8266468/Die_Hentzen_von_Burg_Tannenberg_-_Drei_seltene_Schutzbewaffnungsbestandteile_im_Vergleich) (26.08.2016).
- Groote 2014: K. de Groote, *Middeleeuws aardewerk in Vlaanderen. Techniek, typologie, chronologie en evolutie van het gebruiksgoed in de regio oudenaarde in de volleen late middeleeuwen (10de-16de eeuw)*. *Relicta Monografieën I* (Brussel 2014).
- Großmann 2000: U. Großmann (Hrsg.), *Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter* (Nürnberg 2000).
- Guérin 2015: S. M. Guérin, *Gothic ivories. Calouste Gulbenkian collection* (London 2015).
- Haedeke 2000: H.-U. Haedeke, *Schmuck aus drei Jahrtausenden. Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke* (Köln 2000).
- Heege 1995: A. Heege, *Die Keramik des frühen und hohen Mittelalters aus dem Rheinland. Stand der Forschung – Typologie, Chronologie, Warenarten* (Bonn 1995).

- Heege 1997: A. Heege, Hambach 500. Villa rustica und früh- bis hochmittelalterliche Siedlung Wüstweiler (Gemeinde Niederzier), Kreis Düren. Rheinische Ausgrabungen 41 (Köln/Bonn 1997).
- Heege 2007: A. Heege (Hrsg.), Töpferöfen – Pottery kilns – Fours de potiers. Die Erforschung frühmittelalterlicher bis neuzeitlicher Töpferöfen (6.–20. Jh.) in Belgien, den Niederlanden, Deutschland, Österreich und der Schweiz. Basler Hefte zur Archäologie 4 (Basel 2007).
- Heege 2009: A. Heege, Steinzeug in der Schweiz (14.–20. Jh.). Ein Überblick über die Funde im Kanton Bern und den Stand der Forschung zu deutschem, französischem und englischem Steinzeug in der Schweiz (Bern 2009).
- Heege 2010: A. Heege, Keramik um 1800. Das historisch datierte Küchen- und Tischgeschirr von Bern, Brunngasshalde (Bern 2010).
- Heege 2013: A. Heege, Essigsäuli – Essigfässchen – baril à vinaigre – vinaigrier. Eine elsässische Keramik-Sonderform aus Steinzeug „Westerwälder Art“. In: H. Siebenmorgen, Blick nach Westen. Keramik in Baden und im Elsass. 45. Internationales Symposium Keramikforschung, Badisches Landesmuseum Karlsruhe 24.–28.9.2012 (Karlsruhe 2013) 99–105.
- Heeren/Feijst 2017: S. Heeren/L. van der Feijst, Fibulae uit de Lage Landen. Beschrijving, analyse en interpretatie van een archeologische Vondstcategorie (Amersfoort 2017).
- Hegner 2012: K. Hegner, Bilder des Glaubens. In: D. Blübaum/K. Hegner, Kopie, Replik und Massenware. Bildung und Propaganda in der Kunst (Petersberg 2012) 14–32.
- Hofmann/Schäfer 2005: V. Hoffmann/H. Schäfer, Von Töpfer Conrad zu Töpfermeister Richard Kleinschmidt – Töpferei vom Hochmittelalter bis in die jüngste Zeit. In: H. Jöns/F. Lüth/H. Schäfer, Archäologie unter dem Strassenpflaster. 15 Jahre Stadtkeramarchäologie in Mecklenburg-Vorpommern (Schwerin 2005), 263–268.
- Hojer/Weniger 2010: A. Hojer/M. Weniger, Mittelalterliche Elfenbeinarbeiten. Ausgewählte Werke aus den Beständen des Bayerischen Nationalmuseums (München 2010).
- Jones 1990: M. Jones (Hrsg.), Fake? The Art of Deception (London 1990).
- Jülich 2007: T. Jülich, Die mittelalterlichen Elfenbeinarbeiten des Hessischen Landemuseums Darmstadt (Regensburg 2007).
- Kemperdick/Lammertse 2012: S. Kemperdick/F. Lammertse, De weg naar van Eyck (Rotterdam 2012).
- Kohlmorgen 2002: J. Kohlmorgen, Der Mittelalterliche Reiterschild. Historische Entwicklung von 975 bis 1350 und Anleitung zum Bau eines kampftauglichen Schildes (Wald-Michelbach 2002).
- Krabath 2015: S. Krabath, Brigantinen und Plattenharnischfragmente aus der sächsischen Oberlausitz. In: T. Gärtner/S. Hesse/S. König, Von der Weser in die Welt. Festschrift für Hans-Georg Stephan zum 65. Geburtstag. Alteuropäische Forschungen. Neue Folge 7 (Langenweissbach 2015) 221–253.
- Krohm 1999: H. Krohm, Die Berliner Elfenbeinsammlungen. In: Ausstellungskatalog Darmstadt, Meisterwerke aus Elfenbein der Staatlichen Museen zu Berlin (Darmstadt/Berlin 1999) 11–15.
- Leeuwenberg 1969: J. Leeuwenberg, Early Nineteenth-Century Gothic Ivories. Aachener Kunstblätter 39, 1969, 111–148.
- Little 1997: C. T. Little, Gothic Ivory Carving in Germany. In: P. Barnet (Hrsg.), Images in Ivory. Precious Objects of the Gothic Age (Detroit 1997), 81–93.
- Little 2011: C. T. Little, Kölner Elfenbeinschnitzereien der Gotik. Viele offene Fragen. In: D. Täube/M. Verena Fleck (Hrsg.), Glanz und Größe des Mittelalters. Kölner Meisterwerke aus den großen Sammlungen der Welt (München 2011) 82–89.
- Little 2014: C. T. Little, The art of Gothic ivories: studies at the crossroads. Sculpture Journal 23.1, 2014, 13–29.
- Magin 2016: C. Magin, Die Inschriften der Stadt Stralsund, gesammelt und bearbeitet von Christine Magin. Die Deutschen Inschriften, Bd. 102 (Wiesbaden 2016).
- Mariaux 1996: P.-A. Mariaux, Moulage, faux et copie: note sur l'origine d'un ivoire gothique du Musée historique de Lausanne. Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 53, 1996, 17–28.
- Möller 2006: G. Möller, Das Handwerk in der Stadt Stralsund vom 13. bis zum 18. Jahrhundert. In: M. Gläser (Hrsg.), Lübecker Kolloquium zur Stadtarchäologie im Hanse-raum V: Das Handwerk (Lübeck 2006), 239–252.

- Oakeshott 2008: E. Oakeshott, *The Archeology of Weapons. Arms and Armour from Prehistory to the Age of Chivalry* (Woodbridge 2008).
- Pohle 2014: F. Pohle (Hrsg.), *Karl der Grosse. Charlemagne. Orte der Macht. Katalog* (Dresden 2014).
- Randall 1993: R. H. Randall, Jr., *Golden Age of Ivory. Gothic Carvings in North American Collections* (New York 1993).
- Schäfer 2004: H. Schäfer, Fpl. 261. *Stralsund Marienstrasse 22. Bodendenkmalpflege in Mecklenburg-Vorpommern, Jahrbuch 51, 2004, 613–615.*
- Schrixx 2015: C. Schrixx, *Bethlehem in de Bangert. Een historische en archeologische studie naar de ontwikkeling van een vrouwenklooster onder de Orde van het Heilig Kruis in het Buitengebied van Hoorn (1475-1572)* (Hilversum 2015).
- Strauss 1972: K. Strauss, *Keramikgefäße, insbesondere Fayencegefäße auf Tafelbildern der deutschen und niederländischen Schule des 15. und 16. Jahrhunderts. Keramik-Freunde der Schweiz. Mitteilungsblatt 84, 1972, 3–41.*
- Stürzebecher 2010: M. Stürzebecher, *Der Schatzfund aus der Michaelisstraße in Erfurt. In: S. Ostritz, Der Schatzfund. Archäologie – Kunstgeschichte – Siedlungsgeschichte. Die mittelalterliche jüdische Geschichte in Erfurt. Band 1* (Weimar 2010) 60–323.
- Täube/Fleck 2011: D. Täube/M. Verena Fleck (Hrsg.), *Glanz und Größe des Mittelalters. Kölner Meisterwerke aus den großen Sammlungen der Welt* (München 2011).
- Volbach 1923: W. F. Volbach, *Die Elfenbeine* (Berlin / Leipzig 1923).
- Wamers 2000 : E. Wamers, *Karolingerzeit. In: H. Beck (Hrsg.), Fibel und Fibeltracht* (Berlin/ New York 2000) 176–192.
- Wegeli 1920: H. R. Wegeli, *Inventar der Waffensammlung des Bernischen historischen Museums in Bern. I. Schutz Waffen* (Bern 1920).
- Weisbarth 2017: R. Weisbarth, *Verhältnisse der chemischen Elemente der untersuchten Proben, Messungen am 19.12.2014. In: H.-G. Stephan (Hrsg.), Keramik und Töpferei im 15./16. Jahrhundert: Beiträge des 47. Internationalen Symposiums für Keramikforschung vom 8. bis 12. September 2014 in der Lutherstadt Wittenberg. Hallesche Beiträge zur Archäologie des Mittelalters und der Neuzeit 2* (Langenweissbach 2017) 69.
- Willemsen/Ernst 2012: A. Willemsen/M. Ernst, *Hundreds of ... Medieval Chic in Metal. Decorative mounts on belts and purses from the Low Countries, 1300-1600* (Zwolle 2012).
- Williamson/Davies 2014: P. Williamson/G. I. Davies, *Victoria and Albert Museum. Medieval Ivory Carvings. 1200–1550* (London 2014).
- Wixom 1999: W. D. Wixom (Hrsg.), *Mirror of the Medieval World* (New York 1999).
- Wurst 2005: J. Wurst, *Reliquiare der Liebe. Das Münchner Minnekästchen und andere mittelalterliche Minnekästchen aus dem deutschsprachigen Raum* (München 2005). [http://edoc.ub.uni-muenchen.de/archive/00004623/01/wurst\\_juergen\\_alexander.pdf](http://edoc.ub.uni-muenchen.de/archive/00004623/01/wurst_juergen_alexander.pdf).

*Dr. Gerald Volker Grimm*  
*Oxfordstr. 9*  
*D-53111 Bonn*  
*gerald.volker.grimm@gmx.de*